

страстное стремление привести хаос своей души к ясному, простому и традиционному значению... Конечно, неоклассикам и неокатоликам особенно дорого в этом поэте именно начало порядка, то, куда он устремляется. Для других навеки останется ценным тот глубоко современный хаос, из которого он исходит»²⁰.

Н. А. ШЛЯХТЕР
Уральский университет

**«САГА О ФОРСАЙТАХ» Д. ГОЛСУОРСИ И
«СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ» Д. Г. ЛОУРЕНСА**
(К вопросу о развитии английского романа
в 1910—1920 гг.)

Литературная жизнь Британии в 1920-е гг. характеризуется острейшей литературной борьбой молодых писателей-модернистов и реалистов старшего поколения.

Первая мировая война стала рубежом, разделившим две литературные эпохи. «Старые ценности умерли вместе со старыми представлениями о человеке», — утверждали молодые авторы, и, отказываясь от наследия «отцов», искали свою дорогу.

Одним из главных в литературной полемике стал вопрос о том, каким быть роману.

Позиция Д. Г. Лоуренса была не столь экстремистской, как у В. Вулф, но и у него достаточно рано возникает потребность преодолеть традицию. В 1913 г., в год окончания работы над романом «Сыновья и любовники», Д. Г. Лоуренс пишет в одном из писем: «Я не хочу писать так, как писал Голсуорси, Ибсен, Стриндберг или кто-нибудь из них, даже если бы я мог... Мы должны ненавидеть наших ближайших предшественников, чтобы освободиться от них»¹.

Но уже по тому, как Д. Г. Лоуренс говорит о своем отношении к предшественникам, видно, что «освобождение» давалось ему нелегко и что он продолжает испытывать на себе власть традиций.

Литературная полемика Д. Голсуорси и Д. Г. Лоуренса, которая развернулась в 1920-е гг., достаточно хорошо изучена в советском литературоведении², и благодаря ей в науке сложилось мнение о «разительном несходстве художественных «почерков» Голсу-

²⁰ Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 303.

¹ Lawrence D. H. The Collected Letters / Ed. by H. T. Moore. N.-Y., 1962. Vol. 1. P. 60.

² Эта полемика анализируется в работах Воропановой М. И., Жантиевой Т. Г., Михальской Н. П., Пальцева Н. М. и др.

орси и Лоуренса», «бездонной пропасти, которая пролегла на рубеже 1910—1920-х гг. между двумя романистами-современниками»³.

Эта точка зрения представляется нам несколько односторонней. Живая жизнь литературы всегда богаче и диалектичнее любого теоретизирования, в художественной практике развитие метода и стиля осуществляется за счет взаимодействия полюсов. Задача данной работы состоит в том, чтобы проследить, как взаимодействуют различные художественные системы в творчестве Д. Г. Лоуренса и Д. Голсуорси и как в результате этого взаимодействия модифицируется жанр романа.

Роман «Сыновья и любовники» (1913) был своего рода этапом в творческом развитии Д. Г. Лоуренса: это последний роман, завершённый автором перед войной; когда еще не выкристаллизовалась его философия человека и искусства, это книга прощания с юностью, книга поиска своего пути в жизни и в литературе, и в то же время это роман, принесший ему славу мастера слова, большого художника.

Все исследователи творчества Д. Г. Лоуренса отмечают, что «Сыновья и любовники» — роман, в большей мере связанный с реалистической традицией, чем последующие его произведения⁴. При этом в Лоуренсе справедливо видят продолжателя традиций Дж. Элиот, Д. Мередита и Т. Гарди⁵, сравнивают «Сыновей и любовников» с «Клейхенгером» А. Бэннета⁶. У. Аллен считает, что «Сыновья и любовники», с точки зрения формы, — традиционный автобиографический роман⁷, но его можно рассматривать и как роман воспитания, и как семейную хронику, в которой излагается история двух поколений семьи Морел.

По своей модели роман Д. Г. Лоуренса близок к роману Д. Голсуорси «Собственник» (1908), в котором раскрываются отношения двух поколений семьи Форсайтов. И хотя герои этих романов принадлежат к различным социальным слоям, принципы изображения жизни в этих романах во многом схожи. В романе Д. Голсуорси характер детерминирован средой, и поэтому писатель огромное место уделяет укладу жизни, деловым контактам, бытовым и семей-

³ Пальцев Н. М. Проблема романа в литературно-критических работах Д. Г. Лоуренса // Проблемы английской литературы XIX и XX вв. М., 1974. С. 112.

⁴ Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1975. С. 394; Ивашева В. В. Дэвид Лоуренс // Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984. С. 136.

⁵ Михальская Н. П. Литературно-критические взгляды и теория романа Дэвида Герберта Лоуренса // Вопр. заруб. лит. М., 1967. С. 39. (Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. Ленина; Вып. 280).

⁶ Аллен У. Традиция и мечта. М., 1970. С. 62.

⁷ Там же.

ным отношениям своих героев. Роман «Собственник» можно назвать энциклопедией викторианского делового Лондона.

Автору романа «Сыновья и любовники» не чужд принцип реалистической типизации. Большую роль он отводит среде, формирующей человека. Задумывая роман, автор определял его как «шахтерский». В четырех начальных книгах романа много внимания уделено описанию жизни шахтерского поселка, уклада семьи шахтера. Разлад в семье Морелей автор объясняет разницей в происхождении и воспитании супругов. Гертруда принадлежит к семье разорившихся бюргеров, и это во многом определяет ее представление о семье, о религии, о воспитании детей. Ее муж Уолтер Морел впервые спустился в шахту в десять лет, тяжелая работа и ежедневный риск опустошают его, он, как и многие его товарищи, ищет отдохновения в питейных заведениях — между супругами вырастает стена непонимания.

Д. Г. Лоуренс, который позднее будет упрекать Д. Голсуорси за то, что его герои — лишь «социальные существа», в романе «Сыновья и любовники» с любовью и состраданием рисует Гертруду Морел, в чем-то похожую на Форсайтов. В доме мужа ей не хватает буржуазной респектабельности, она мечтает о том, чтобы ее дети вырвались из шахтерского поселка, о блестящих партиях и карьере для них.

В образной системе двух романов большое значение имеет образ «дома». Дом для состоятельного человека — это не просто место жительства, это символ преуспевания, знак независимости, показатель уровня жизни. Скромный домик, в котором начиналась семейная жизнь Морелей, не похож на благополучный щегольской дом мистера и миссис Сомс Форсайт, но для Гертруды и для Сомса (существ социальных) забота о доме становится неотъемлемой потребностью. Эпизод, в котором миссис Морел узнает об обмане мужа, уверявшего ее, что дом выкуплен им, становится поворотным в отношениях между супругами. Гертруда тяжело переживает обман, но ее потрясение связано с осознанием того, что она не домовладелица, и следовательно, спускается на более низкую ступень социальной лестницы. Этого она не может простить Уолтеру. Героине Лоуренса свойственны социальные предрассудки.

Д. Голсуорси, а следом за ним и Д. Г. Лоуренс критически относятся к общественной системе, и это отношение определяет один из принципов организации системы персонажей, когда социальным конформистам противопоставлены герои-бунтари, внутренне свободные люди: молодой Джوليон, Босини, Ирэн.

Давая оценку роману, Лоуренс охарактеризовал этих героев как «анти-форсайтов»⁸, не принял всерьез их бунта и счел эти образы художественной неудачей Голсуорси.

⁸ Lawrence D. H. Selected Literary Criticism. L., 1964. P. 128.

Пол Морел — главный герой романа «Сыновья и любовники» — должен был, по мысли автора, явить собой настоящее «человеческое существо»⁹. Известно, что в 1920-е гг. многие писатели-модернисты обратились к проблеме универсального человека, стремясь описать общечеловеческие переживания. Характер растворялся в «потоке сознания».

Ярко выписанные, объемные, противоречивые характеры героев романа свидетельствуют о том, что в довоенном творчестве Д. Г. Лоуренса преобладают реалистические тенденции.

В построении сюжета своего романа Д. Г. Лоуренс продолжает традиции классического романа. В восприятии молодого автора жизнь не утратила своей структурности: настоящее возникает из прошлого, развитие героя, его внутренняя жизнь подчиняются определенным законам.

Сюжет романа событиями, и события играют большую роль в воспитании чувств героя. В то же время сюжет романа вырастает из характера Пола Морела точно так же, как сюжет «Собственника» Д. Голсуорси в значительной мере определяется характером Сомса Форсайта.

Традиционность сюжетостроения в романе Д. Г. Лоуренса очевидна при сопоставлении его с появившимися позднее романами В. Вулф и Д. Джойса, Д. Ричардсон, в которых нет сюжета в привычном понимании. В этих романах время дискретно: каждый фрагмент есть целое, и связь между эпизодами очень слаба. Бессобытийность возводится в принцип авторами нового романа. Лоуренс не принял этих экспериментов, оценив их как «мрачную комедию на смертном одре» серьезного романа¹⁰.

Однако на этом сходство творческих методов Голсуорси и Лоуренса заканчивается. В романе «Сыновья и любовники» уже явно проступают черты нового художественного мышления. Семейная хроника под пером Д. Г. Лоуренса утратила эпическую широту, присущую «Саге о Форсайтах» Д. Голсуорси, в которой семья Форсайтов представлена как зеркало своего класса, а характеры являются вариантами социального типа собственника.

Д. Г. Лоуренс создает камерный роман, в котором социальный анализ от главы к главе занимает все меньше места, уступая анализу внутренних состояний. Показательно, что у молодых героев зависимость от среды значительно слабее, чем у героев старшего поколения.

Отвернувшись от «прелестей» цивилизации, автор ищет подлинную жизнь во «внутреннем» человеке, в темных глубинах подсознания, которое ведет борьбу с «социально ангажированным» разу-

⁹ Lawrence D. H. Selected Literary Criticism. P. 128.

¹⁰ Ibid. P. 115.

мом. Центральный конфликт романа построен как неразрушимое противоречие между глубокой привязанностью Пола Морела к матери и его влечением и любовью к двум женщинам.

Отбросив викторианские приличия, Д. Г. Лоуренс откровенно и обстоятельно описывает переживания героев. В изображении психологических состояний он идет гораздо дальше Д. Голсуорси, который останавливается на уровне воспроизведения сознания, переводя все невыразимое и темное в подтекст,—Д. Г. Лоуренс стремится воплотить все в слове. Смутные, юношеские переживания любви-ненависти, вспыхнувшей между Полом и Мириам, воспроизводятся с поразительной достоверностью. В небольшом фрагменте об ощущениях Мириам во время жестокого признания Пола обнаруживаются характерные особенности авторского психологизма: «Его жестокость оглушила ее, она перестала слышать. Она не имела ни малейшего понятия, о чем он говорил. Как будто его измученная истерзанная душа, раскалившись от неутоленной страсти, выплеснулась словами, как электрическими искрами. Она не уловила смысла слов. Она только сидела, сжавшись под грузом его жестокости и ненависти»¹¹.

Подсознание, половые инстинкты играют огромную роль в формировании личности, в жизни человека, с точки зрения Д. Г. Лоуренса. Эту сторону человеческого существования он рассматривает особенно пристально: расчлняя простейшие движения души, показывает, что они совсем не просты, и приходит к выводу об извечном противоречии между рассудком и подсознанием, между социальным и природным, между мужским и женским началом. Для него неприемлема антиномия эгоизм—любовь, предложенная Д. Голсуорси, поскольку в самой любви он обнаруживает эгоизм. Этот бессознательный эгоизм чувства больше присущ женщине. В трактовке Д. Г. Лоуренса, каждая из трех женщин — мать, Мириам, Клара — стремится овладеть Полом, сделать его своей собственностью. Когда отношения Пола с Мириам заходят в тупик, герой объясняет это тем, «что она хотела получить его душу, а не его самого». «Она втягивала в себя его силу, энергию через какой-то канал, соединяющий их» (239). Если Мириам стремится «поглотить» душу Пола, то Клара, не претендуя на проникновение в глубины внутреннего мира, хочет закрепить за собой его страсть. Она хочет постоянства. Ревность матери к возлюбленному сыну, ее борьба за него — тоже эгоизм. Инстинкт собственности, по Лоуренсу, не социальный, а биологический. Мужчине же присуще стремление к свободе, к сохранению своего «я» в неприкосновенности.

¹¹ Lawrence D. H. *Sons and Lovers*. Harmondsworth et al., 1986. P. 268. Далее цитируется в переводе автора статьи по тому же изданию с указанием страницы в тексте.

Отношение между полами Д. Г. Лоуренс истолковывает как вечное сражение. «Между нами шла бесконечная битва, — говорит Мириам Полу, — ты все время старался освободиться от меня» (362).

В то же время автор считает, что только физическая любовь приобщает человека к великой тайне жизни: «Если столь великая огромная сила могла овладеть ими, сделать их двоих частью себя, чтоб они знали, что они — только песчинки в том страшном вихре, который заставляет вытянуться во весь свой маленький рост каждый стебелек и каждое дерево, и все живое, зачем тогда беспокоиться о себе?» (430).

Чем проще человек, чем меньше он подвержен рефлексии, тем легче ему приобщиться к жизни. «От средних классов исходят идеи, от простого люда — сама жизнь, ее тепло» (313).

Сложность авторского мировосприятия проявляется в том, что к тайне жизни в полной мере приобщен лишь отец Пола — Уолтер Морел, самый отталкивающий, грубый и примитивный из всех героев. «Жизнь горела в нем мягким золотистым чувственным пламенем, исходившем от его тела, как огонь от свечи, пламя это нельзя было сбить или заставить вспыхнуть ярче, ему не грозили порывы мысли и духа...» (18). Образ пламени — ключевой в творчестве Д. Г. Лоуренса, это символ жизни.

Однако в близких автору героях, и прежде всего в самом Поле, заложенные от природы возможности не реализуются и становятся причиной страданий. Д. Г. Лоуренс не знает, как разрешить противоречие между «внешним» и «внутренним» человеком. Финал романа очень печален: Пол после смерти матери остро сознает свою обреченность и одиночество.

Пристальное внимание к внутреннему миру человека определяет особенности повествования в романе. Писатель максимально приближен к своим героям, он смотрит на мир их глазами, авторское повествование вбирает в себя их внутренние монологи, синтаксически выраженные в формах косвенной речи. Сознание Пола — «alter ego» автора, равноправно с другими сознаниями: Гертеруды, Мириам, Клары, это создает эффект многоголосия, одни и те же события, ситуации предстают в разном освещении. Часто авторский голос сливается с голосами героев, становясь выразителем той великой и смутной жизни чувств, которая с трудом поддается словесному выражению. Описание внешнего мира и внешних действий героев незаметно переходит в описание внутренних состояний: «Пол смотрел ей вслед — маленькая фигурка быстро шагала вверх по дороге, обсаженной кустарником, и его сердце болело за нее: ей снова предстояли страдания и заботы. Она все ускоряла шаг, подгоняемая тревогой, но чувствовала у себя за спиной сердце сына, стремящееся за ней, чувствовала, что он го-

тов принять на себя часть ее ноши, поддержать ее» (108). Этот короткий отрывок дает представление о том, как в авторской речи вербализованы ощущения и чувства героев.

Такая повествовательная манера складывается в романе не сразу; в экспозиции романа, в первых главах, посвященных жизни семьи Морел до рождения Пола, детству героя, повествование более эпично, и «вненаходимость» автора выражена в тексте определенно и ясно. Эпический стиль первых глав более близок повествовательной манере, в которой написан «Собственник», где герой «овнешнен», четко обрисован в пространстве, и сознание автора недвусмысленно отделено от сознания героя форсайтовского типа с помощью авторской иронии. Что касается анти-форсайтов, то они подчеркнута «овеществляются» и в их описании важнейшую роль играет портретная деталь: темные глаза Ирэн и ее волосы цвета опавших листьев, острые скулы Босини. В групповом портрете Форсайтов деталь тоже играет немаловажную роль: знаменитое «седло барашка», «скульптурная группа итальянского мрамора», «мебель красного дерева» стоят в одном ряду с форсайтовским подбородком. Герой сливается с фоном и противопоставляется автору.

В той части «Сыновей и любовников», где автор следует за Полом, начиная с главы «Пол выходит в жизнь», традиционных описаний становится все меньше, мир предстает сквозь призму определенного сознания, контуры предметов размываются, реалии теряют свою конкретность и все чаще выступают как символы внутренних состояний героя. Так, цветущий куст белого шиповника, к которому Мириам привела своего возлюбленного, становится символом их мучительной неутоленной страсти.

«Она смотрела на розы. Они белели, одни — нераскрытые и безгрешные, другие — поникшие в испуге. Дерево темнело, сливаясь с тенью. Она неосознанно потянулась рукой к цветам, подошла и прикоснулась к ним с благоговением... Всюду был прохладный аромат бледных роз — белый, девственный аромат. Отчего-то он почувствовал себя тревожно и скованно» (198).

«Вчувствование» автора в «объект» грозило бы разрушением жанра, превращением романа в исповедь, если бы наравне с сознанием автобиографического героя не присутствовали и не воплощались бы в авторской речи другие сознания. Читателю предстают разные мироощущения: мужское и женское, юношеское и зрелое, и это придает роману необходимую объемность, полноту, эстетическую завершенность.

Д. Голсуорси не принял романа Лоуренса, ему была чужда новая концепция человека. «Тратить время и чернила на описание мельчайших ощущений и физических порывов людей, приходящих в состояние сильного сексуального возбуждения, — занятие не

слишком достойное»¹², — замечает он по этому поводу в одном из писем 1914 г. Негативное отношение к модернистскому роману, в том числе к послевоенным романам Д. Г. Лоуренса, отразилось в «Современной комедии», где много места уделено вопросам искусства и его развития. Проблемы искусства в «Современной комедии» подробно рассмотрены в книгах В. В. Ивашевой и Д. Г. Жантисевой¹³.

Однако критическое отношение к модернистскому роману 1920-х гг. не исключало признания несомненной одаренности молодых авторов, с творчеством которых маститый писатель знакомился добросовестно и вдумчиво. В частности, в уже упомянутом письме Голсуорси отмечает, что в романе есть сильные страницы, а описание смерти Гертруды «в большей части великолепно»¹⁴.

Исследователи, пишущие о Д. Голсуорси, отмечают, что в его послевоенном творчестве произошли значительные перемены¹⁵, иногда указывают на серьезную переоценку ценностей, отход на консервативные позиции, отказ от критики по адресу класса собственников. Причины этих изменений справедливо видят в изменении исторической ситуации, которая вызвала у Д. Голсуорси серьезные опасения за судьбу дорогой его сердцу Англии. Однако эти перемены возможно истолковать иначе: как изменения в концепции человека, происходившие не без влияния модернистского романа и, в частности, ранних романов Д. Г. Лоуренса.

Катастрофа первой мировой войны заставила Голсуорси, как и многих его современников, по-новому осмыслить человеческую природу. Его теоретические и критические статьи 1920—1930-х гг. наряду с полемикой с модернистами содержат наблюдения, совпадающие с теоретическими положениями, изложенными его оппонентами. Так, в статье «Создание характера в литературе» он называет подсознание «лавой опыта»¹⁶, над которой сознание образуются «подобно корке»¹⁷.

Первое художественное обращение к сфере подсознательного происходит у Голсуорси в интерлюдии «Последнее лето Форсайта», написанной в 1918 г. Интерлюдии в ранней трилогии как бы переключают внимание с социально-характерного на индивидуальное, в них структура характера усложняется, связи человека с ми-

¹² Galsworthy J. Letters: 1900—1932 / Ed. by E. Garnet. L., 1934. P. 218.

¹³ Жантисева Т. Г. Английский роман XX века. М., 1965. С. 192—193; Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984. С. 77—78.

¹⁴ Galsworthy J. Letters. P. 218.

¹⁵ См.: Аникин Г. В., Михальская Н. П. Английский роман XX века. М., 1979. С. 83; Тугушева М. П. Джон Голсуорси. М., 1973. С. 112.

¹⁶ Голсуорси Д. Создание характера в литературе // Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 8. С. 353.

¹⁷ Там же.

ром раскрываются тоньше и глубже. Запоздалая привязанность старого Джолиона к Ирэн — это не просто проявление развитого в нем чувства прекрасного, это странное неподвластное разуму волнение и ожидание, похожее на юношескую влюбленность, в чем он сам себе боится признаться.

В этой повести мощно звучит тема жизни, выходящей за пределы общественных отношений, жизни природной, таинственной и всемогущей. Такое понимание жизни очень близко Д. Г. Лоуренсу. В интерлюдии есть пассажи, почти текстуально совпадающие с гимнами жизни в романе «Сыновья и любовники».

Внимание к проблемам подсознания, интерес к человеку во всех его проявлениях нарастает от романа к роману. Сам Д. Голсуорси очень исторично объясняет эту тенденцию: он считает, что каждое следующее поколение Форсайтов все больше склонно к самоанализу¹⁸, и это находит отражение в структуре романов.

В романе «Сдается внаем» (1921) разрабатывается коллизия, близкая той, что легла в основу сюжета «Сыновей и любовников». Две женщины, мать и возлюбленная, Ирэн и Флер сражаются за душу Джона Форсайта. И снова эгоизм любви сильнее проявляется в женщине. «Она из породы стяжателей», — говорит Холли о Флер¹⁹, и мысль эта многократно повторится в романе. Альтруизм Ирэн, ее пассивность, волнения о будущем сына переплетаются с ее инстинктивным неприятием Сомса. Версия Джун о самопожертвовании Джона, который отказался от Флер ради матери, имеет основания в романе. Это, очевидно, чувствовал и сам автор, пытаясь в своем предисловии к «Саге о Форсайтах» ответить от Ирэн и Джолиона обвинения в том, что они посягают на сына как на некую собственность²⁰. Чувство собственности осмысливается автором теперь не как признак определенного класса, но как свойство биологического человека, его стремление к стабильности: «В человеческой природе, как бы ни менялось ее обличье, есть " всегда будет очень много от Форсайта»²¹.

В объяснении причин разрыва между Сомсом и Ирэн автор в романе «Сдается внаем» значительно более откровенен, чем в «Собственнике», где речь шла лишь о роковом непонимании. Расширение сферы эстетического освоения жизни проявляется и в том, что Голсуорси говорит о сексуальной несовместимости, об отсутствии физического влечения у одной из сторон, когда «ни жалость,

¹⁸ Голсуорси Д. О «Современной комедии» // Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 3. С. 544—545.

¹⁹ Голсуорси Д. Сдается внаем // Собр. соч.: В 8 т. М., 1983. Т. 2. С. 175.

²⁰ Голсуорси Д. Сага о Форсайтах (Предисловие автора) // Собр. соч.: В 8 т. М., 1983. Т. 1. С. 27.

²¹ Там же. С. 26.

ни рассудок, ни чувство долга не превозмогут отвращения, заложенного в человеке самой природой»²².

Существенно изменяется образ Сомса: из персонажа сатирического он превращается в драматический, как справедливо отмечают в своем исследовании Г. В. Аникин и Н. П. Михальская²³. Характер становится объемным, сложным, противоречивым, изменяется и авторское отношение к герою, автор теперь часто солидарен с Сомсом, сочувствует ему, видит в нем трагическую личность, переживающую «очень простую, но непоправимую трагедию человека, не внушающего любви...»²⁴.

Таким образом, мы видим, что, характеризуя человека, Д. Голсуорси все чаще обращается к природным первоосновам бытия, к сокровенным глубинам человеческих чувств. Но это не означает, что он отказался от принципа социальной обусловленности характера, его герои не выключены из общественной системы, они остро чувствуют смену эпох, движение времени.

Признавая талант молодых писателей и даже обогащая свой реалистический метод за счет использования некоторых открытий модернистов, Д. Голсуорси принципиально разошелся с ними в вопросе о целях литературы. В. Вулф, Д. Ричардсон, М. Синклер видели задачу литературы в изображении жизни «как она есть», Д. Г. Лоуренс, критикуя их, все же вынужден признать, что этическое и эстетическое сознание в современной литературе несовместимы²⁵.

Моральный нигилизм неприемлем для Голсуорси: «На вопрос, ради чего мы отдаемся искусству, есть только один верный ответ: ради большого блага и величия человека»²⁶.

Рассматривая внутреннего человека с его инстинктами, страстями, биологическим эгоизмом, писатель не призывает его раскрепоститься, сосредоточиться на себе, пренебречь социальными обязанностями. Его нравственный идеал предполагает твердое сознание чувства долга, самоограничение и способность к состраданию. Этой всесторонне понимаемой социальной ответственностью автор наделяет своих любимых молодых героев Майкла Монта и Джона Форсайта.

Происходят существенные изменения в повествовательной манере, автор и герой как бы движутся навстречу друг другу, их сознания взаимопроникают, значение внутреннего монолога возрастает, и место его в романе увеличивается.

²² Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. С. 27.

²³ Аникин Г. В., Михальская Н. П. Английский роман XX века. С. 85.

²⁴ Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. С. 27.

²⁵ Lawrence D. H. Phoenix II. L., 1968. P. 418.

²⁶ Голсуорси Д. Литература и жизнь // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 442.

Если в «Собственнике» Д. Голсуорси чаще всего ограничивался описанием внешнего проявления чувств, то в романах из цикла «Современная комедия» он показывает развитие самого чувства. Чтобы увидеть разницу, достаточно сравнить сцены бала из «Собственника» и сцену бала из последнего романа «Лебединая песня». В первом эпизоде Сомс впервые видит танцующих вместе Ирэн и Босини и понимает, что они любят друг друга. Его потрясение передано очень лаконично через изменения внешности, жесты: «Бледный как полотно, Сомс повернулся спиной к залу и, облокотившись на перила, стал смотреть вниз на сквер; зеваки все еще торчали около дома, с тупым упорством глядя на освещенные окна, полисмен по-прежнему стоял, запрокинув голову, но Сомс не замечал всего этого»²⁷.

В сцене карнавала, где Флер танцует с Джоном и в памяти Сомса вновь всплывает тот давний бал и страшная угроза маячит впереди, его переживания прямо воплощены в слове, психологический анализ становится тоньше: «Вечно!» Неужели никогда не кончится эта проклятая мелодия, не кончат танцевать эти двое, которые с каждым тактом словно теснее прижимаются друг к другу! Из боязни быть замеченным Сомс повернул прочь и стал медленно подниматься к себе в номер... «Вечно.» Страх перед неисчислимыми последствиями заливал его сознание, как рокочущий морской прилив. Дочь отверженная; внука у него отняли; память о прошлом отравлена; надежды пошли прахом! «Вечно!» Как бы не так! Не допустит он! Никогда!»²⁸.

Углубленный психологический анализ, «вчувствование» автора во внутренний мир героя приводят к тому, что некоторые фрагменты «Современной комедии» написаны в технике, близкой к «потоку сознания» как, например, монолог Сомса в главе «За борт» из романа «Серебряная ложка». При такой глубокой и многосторонней разработке характеров первого плана сатира в чистом виде становится невозможной.

Однако романы Д. Голсуорси не становятся камерными. Авторское сознание объемлет и подчиняет себе сознание героев, внезапимость автора миру своих героев реализуется в авторской иронии, в широкой обрисовке фона.

Используя элементы модернистской поэтики, Д. Голсуорси развивает и обогащает реалистический метод.

Сходство отдельных сюжетных ходов, образов, мотивов, близость некоторых художественных приемов в творчестве Д. Г. Лоуренса и Д. Голсуорси, писателей, принадлежавших к разным поколениям, противоборствующим литературным направлениям, сви-

²⁷ Голсуорси Д. Собственник. С. 347.

²⁸ Голсуорси Д. Сдается внаем. С. 442.

детельствуют об общей тенденции развития жанра романа в английской литературе 1910—1920-х гг. Суть ее состоит в том, что роман все больше обращается к исследованию закономерностей внутренней жизни человека. Структура характера усложняется за счет подключения новых уровней: подсознания, физиологии, наследственности. Это позволяет рассмотреть такие философские проблемы, как соотношение социального и природного в человеке, место человека в общей системе бытия. Изменение структуры повествования заключается в том, что герой обретает большую самостоятельность и свободу по отношению к авторскому всеохватывающему сознанию, авторский голос интонационно и структурно не выделен из ряда многих голосов, и авторское сознание выражает себя не в прямых декларациях, но в сюжетостроении, композиции, образных лейтмотивах.

Н. К. ИЛЬИНА
Костромской пединститут

РАССКАЗЫ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ И ОЛДОСА ХАКСЛИ **(Опыт сопоставительного анализа)**

Новеллистическому творчеству Вирджинии Вулф и Олдоса Хаксли не уделялось еще достаточного внимания ни в советском, ни в зарубежном литературоведении, а между тем анализ рассказов дает возможность выявить не только характерные черты творчества обоих писателей, но и некоторые особенности развития английской новеллистики начала XX в.

И В. Вулф, и О. Хаксли отдали должное новейшим тенденциям, определившим направление литературного процесса в Англии после первой мировой войны. Они не удовлетворялись установившимися в английском романе формами и приемами, искали новые пути для воспроизведения изменившегося сознания человека XX в., но поиски их развивались по-разному. В. Вулф уходит в сферу психологического исследования отдельной личности, акцентируя внимание на мельчайших, неуловимых и необъяснимых движениях души. Для О. Хаксли тоже характерен аналитический подход к сознанию героев, но в его анализе превалирует рациональное истолкование поступков и действий персонажей.

О. Хаксли сочетает психологическое исследование с сатирической оценкой действительности, из-под его пера выходят картины реального мира и портреты людей, узнаваемые по своей типичности и объединяющей их идее: он убежден, что современное общество уродует человека. Между тем для В. Вулф ирония не характерна, ей больше свойственна лирическая трактовка материала,